-Aufsätze der Anstalt seit dem Jahre

…ungen zur Übersetzung zweier Stellen aus Cicero. …
…nasiallehrer Johann Jetschmen.
…er das deutsche e. Vom suppl. Gyml. Libor Bahr.
…influß der homerischen Poesie auf die gesamte Kultur Griechenlands. Vom Gyml. Karl Steyskal.

…54. Historisch-geographische Darstellung der Westgrenze des deutschen Volkes und seines Reiches. Vom Gyml. Johann Lepař.

1855. Die Geschichte der griechischen Philosophie in Beziehung zum Studium der philosophischen Propädeutik an den k. k. österr. Gymnasien. Vom Gyml. Karl Schmiedek.

1856. Historische Darstellung und kritische Beleuchtung des Galvanismus. Von J. A. Dwořák.

1857. Die Königinhofer Handschrift und ihre Würdigung in anderen Literaturen. Vom suppl. Gyml. Wenzel Royt.

1858. Über die Idee des karolingischen Kaisertums. Vom Gyml. Karl Seyss.

1859. Über den homerischen Genitiv. Beitrag zur hom. Syntax. Vom Gyml. Karl Steyskal.

1860. Über den Einfluß der Schauspiele auf die Jugend. Vom Religionslehrer Karl Stromer.

1861. 1. Einzelne Bemerkungen zu Sophokles' Aias. 2. Livius lib. I. Vom Prof. Ignaz Prammer.

1862. Die Meinauer Naturlehre und das Buch der Natur. Ein Beitrag zur Geschichte der Naturwissenschaft im XIV. Jahrhundert. Vom suppl. Gyml. Andr. Pöschko.

1863. Die Eishöhlen bei Frain in Mähren. Geolog.-physik. Skizze vom Prof. Dr. Ant. Roth.

1864. Die Anfänge der Stadt Znaim. Vom Gyml. W. Royt.
Einzelne Bemerkungen zu Sophokles' Aias und Elektra. Vom Prof. Ign. Prammer.

1865. Der Trinummus des Plautus und seine Nachbildung durch Lessing. Von Theodor Lazar.

1866. Beiträge zur Lehre der Zahlenkongruenzen. Von Franz Anderle.

1867. Die Hauptpunkte der Lehre von den Gefühlen bei Herbart und seiner Schule. Von Ignaz Pokorny.
Taciteisches. Von Ignaz Prammer.

1868. Versuch einer Kritik über Platons Apologie nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft. Vom Prof. H. Baumann.

1869. Über den homerischen Optativ. Vom Prof. Franz Kropáček.

1870. Ottos I. Verhältnis zum päpstlichen Stuhle. (962—972). Von Dr. J. Diviš.

1871. Die erste Kaiserkrönung. Von Dr. Leo Smolle.

1872. Übersetzung einer Stelle aus Jordans Demiurgos. Vom Gymnasial-Direktor A. Krichenbauer.
Kaiser Karl V. in seinen Beziehungen zum englischen Könige Heinrich VIII. bis zum Sturze Wolseys. Von Dr. Leo Smolle.

1873. Darlegung der im platonischen Dialoge Gorgias vorkommenden Argumentation und ihre Resultate. Vom Prof. Adolf Baar.

1874. Beiträge zur homerischen Uranologie. Vom Gymnasial-Direktor A. Krichenbauer.

Jahresbericht

des

k. k. Gymnasiums

in

ZNAIM

für das Schuljahr 1906/1907.

INHALT:



ZNAIM.

M. F. Lenks k. k. priv. Buchdruckerei — Verlag des k. k. Gymnasiums.

Jahresbericht

des

k. k. Gymnasiums

in

ZNAIM

für das Schuljahr 1906/1907.

INHALT:

ZNAIM.

M. F. Lenks k. k. priv. Buchdruckerei — Verlag des k. k. Gymnasiums.



Disposition der Aristotelischen Theorie des Dramas und Erklärung einiger Hauptpunkte derselben.

Von Stephan Haupt, k. k. wirkl. Gymnasiallehrer in Znaim.

Aristoteles gibt im VI. Kapitel seiner Poetik folgende Definition der Tragödie:

„Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.“

Wilhelm Christ übersetzt die Stelle folgendermaßen:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer ernsten und geschlossenen Handlung von einiger Länge, in verschönerter Sprache, die in den einzelnen Teilen des Stückes verschiedene Arten von Verschönerung anwendet (in den Dialogpartien andere als in den Gesangspartien), durch Handelnde und nicht durch Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Affekte bewirkt.“

Jakob Bernays übersetzt in seiner berühmten Abhandlung „Über die Aristotelische Theorie des Drama“ den Schluß der Definition:

„(Die Tragödie) bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen.“

F. Knoke läßt in seiner jüngst erschienenen Abhandlung: „Begriff der Tragödie nach Aristoteles“ (Berlin 1906) die Definition nur bis „μορίοις“ reichen und erklärt die folgenden Worte als nähere Erläuterungen des bereits Gesagten.

Allerdings gibt Aristoteles in den auf κάθαρσιν unmittelbar folgenden Worten die Erklärung für „ἡδυσμένῳ λόγῳ“ und „χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις“, er leitet aber diese Erläuterungen durch „λέγω δὲ“, „ich verstehe aber unter . . .“, ein, was er, wenn die Erläuterungen schon bei dem Worte „δρώντων“ hätten beginnen sollen, sicherlich dort schon getan hätte. Knoke behauptet, um eine Erklärung der kritischen Stelle „δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν“ zu finden, daß „δι' ἐλέου καὶ φόβου“ eine Erläuterung des Wortes „σπουδαίας“ und „περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν“ eine Erläuterung von „τελείας“ sei. Daß Knoke „δι' ἐλέου καὶ φόβου“ mit „σπουδαίας“ identifiziert, ist umso merkwürdiger, als er auf Seite 4 seiner Abhandlung „σπουδαῖος“ in der

Definition, der Erklärung Bernays' folgend, damit begründet, daß Aristoteles kurz vorher das Wesen der Komödie als das Lächerliche (τὸ γελοῖον) erklärt hatte. Im Gegensatz zur Komödie verlangt er demnach in der Tragödie eine ernste Handlung, was so klar und einfach ist, daß er im Verlaufe der Abhandlung dieses Wort, sowie die Worte „οὐ δί ἀπαγγελίας", die er nur, um den Gegensatz zum Epos hervorzuheben, in die Definition einfügt, weil sie einer weiteren Auseinandersetzung nicht bedürfen, unerörtert läßt. Dagegen ist das Wort „τελείας" im § VII und VIII ausführlich erörtert, ohne mit der Katharsis in irgend einen Zusammenhang gebracht zu sein, was Aristoteles, wenn er unter „τελείας" den Schlußeffekt der Tragödie verstanden hätte, sicherlich getan hätte. Andererseits ist mit der Bezeichnung „σπουδαίας", „ernste Handlung" noch nicht gesagt, daß der Held Furchtbares und Jammervolles erleiden muß, ebensowenig als mit dem Ausdruck „τελείας — abgeschlossen" angegeben ist, daß der der Tragödie eigentümliche Schlußeffekt in der „Reinigung von Gemütsaffekten" beruht, weshalb Aristoteles auch das „Furchtbare und Jammervolle", sowie die „Reinigung von Gemütsaffekten" als besondere Eigentümlichkeiten der Tragödie in die Definition aufnehmen mußte. Es ist daher kein Grund, von der allgemein gültigen Auffassung abzugehen und nach Knoke die Definition mit „μορίοις" zu schließen, vielmehr muß die Definition unbedingt bis κάθαρσιν" reichen, um das Wesen der Tragödie zu fixieren.

Bei der Erklärung der Definition der Tragödie haben eigentlich nur die letzten Worte „περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" und ihr Verhältnis zu den unmittelbar vorhergehenden Worten „δί ἐλέου καὶ φόβου" Schwierigkeiten bereitet. Denn die dunkeln Ausdrücke: „χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις" und „ἡδυσμένῳ λόγῳ" hat uns Aristoteles in den unmittelbar auf die Definition folgenden Worten klar und bündig auseinandergesetzt, dagegen findet sich für den Satz „δί ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" im Verlaufe seiner Abhandlung keine direkte Erklärung, obgleich er in der Polit. 8 (5) c. 7 bei Erwähnung des Wortes κάθαρσις sagt, daß er in der Abhandlung über die Dichtkunst wieder darauf zurückkommen und bestimmter darüber reden werde. Man nimmt daher an, daß die bewußte Stelle vielleicht durch die Nachlässigkeit des Abschreibers in dem uns erhaltenen Texte verloren gegangen ist.

Wir wollen nun versuchen, an der Hand der Aristotelischen Abhandlung zu zeigen, daß und wie Aristoteles die einzelnen Teile seiner Definition, also auch „δί ἐλέου καὶ φόβου" und „περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" im weiteren Verlaufe seiner Abhandlung, wenn auch unter anderen Bezeichnungen erklärt.

Zunächst wollen wir die Definition gleichsam in ihre Atome zerlegen und bezeichnen.

Μίμησις πράξεως = A, σπουδαίας = B, τελείας = C, μέγεθος ἐχούσης = D, ἡδυσμένῳ λόγῳ = E, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις = F, δρώντων = G,

οὐ δί ἀπαγγελίας = H, δί ἐλέου καὶ φόβου = J, περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν = K.

B und H sind, wie bereits erwähnt, nicht erklärt, weil sie nur wegen des Gegensatzes mit der kurz vorher erwähnten Komödie einerseits und dem Epos andererseits in die Definition aufgenommen wurden und schon aus dem Zusammenhange deutlich sind.

E und F, die sich auf Äußerlichkeiten beziehen, sind noch in demselben Abschnitte kurz auseinandergesetzt. Im § VI ist ferner auch noch G (δρώντων) erläutert. Zu den Handelnden gehört in gewisser Beziehung die dekorative Ausstattung für das Auge des Zuschauers, ὄψις Ga, die Gesangskomposition, μελοποιία Gb und der sprachliche Ausdruck λέξις Gc; die handelnden Personen zeigen einen bestimmten Charakter, ἦθος Gd und eine intellektuelle Tätigkeit, διάνοια Ge. In demselben § wird die μίμησις πράξεως A mit der Fabel, μῦθος A identifiziert. Die wichtigsten Bestandteile der Fabel sind: die Verknüpfung der Begebnisse, ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις Aa, die Glücksumschläge, περιπέτειαι Ab, die Erkennungen, ἀναγνωρίσεις Ac und die Leiden, πάθη Ad, die er aber erst im § XI hinzufügt.

Im § VII behandelt er C und D, greift im § VIII wieder auf C zurück und setzt im § IX nach der Erklärung des Unterschiedes zwischen Poesie und Geschichte und nach der Erörterung, warum die Dichter den Personen wirkliche Namen geben, anknüpfend an C die Auseinandersetzung über den Gegenstand der Nachahmung fort, indem er sagt, daß der Gegenstand der Nachahmung nicht bloß eine in sich vollständige Handlung ist, sondern auch furchtbare und jammervolle Begebenheiten enthalten muß.

„ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν," er ist somit, nachdem mit Übergehung von B und H bereits A, C, D, E, F, G teils abgehandelt, teils vorläufig eingeteilt wurden, auf J übergegangen, mit andern Worten, der Punkt J der Definition „δί ἐλέου καὶ φόβου" ist nichts anderes als „φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν".

„Die Tragödie ist demnach die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung ...... furchtbarer und jammervoller Ereignisse ....."

Absichtlich sind an dieser Stelle die Ausdrücke umgestellt, denn die furchtbaren Ereignisse bewirken Mitleid beim Zuschauer für den Betroffenen, aber nicht Furcht, sondern höchstens Entsetzen.

Furcht für den Betroffenen können sie nicht erregen, weil man nur vor einer nahe bevorstehenden Gefahr Furcht für sich oder einen anderen empfinden kann. Daß das furchtbare Ereignis dagegen Entsetzen und Mitleid erregt, hat jeder an sich selbst empfunden, der einen Unglücksfall mit eigenen Augen ansehen mußte, wenn z. B. bei einer Bergtour vor unseren Augen ein Mensch in die Tiefe stürzt. Bei einem solchen furchtbaren fremden Unglück empfindet man nur Entsetzen und Mitleid und höchstens sekundär Furcht für uns, wenn wir uns nämlich

vorstellen, daß uns das gleiche Unglück zustoßen könnte, da wir ja dieselben Bahnen wandeln wie der Verunglückte. „Ist doch Gegenstand der Furcht für uns alles,“ sagt Aristoteles Rhet. § V, „was, wenn es andern geschieht oder bevorsteht, unser Mitleid erregt“, ebenso in Rhet. § VIII: „Überhaupt hat man sich an den Satz zu halten, daß für die Menschen dasjenige, was sie für sich selbst fürchten, wenn es andern widerfährt, Gegenstand des Mitleids ist“. Das Gefühl des Entsetzens entsteht bei allen Menschen unwillkürlich, Mitleid dagegen ist ein sympathisches Gefühl, das wir für den Unglücklichen empfinden, die unter Umständen auftretende sekundäre Furcht für uns ist rein subjektiv.

Daß auch Aristoteles bei der Wirkung des Furchtbaren und Jammervollen zunächst nur an Entsetzen und Mitleid gedacht hat, beweist die Stelle im § 11, wo er sagt:

„ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος, δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.“

„Es ist wohl möglich, das Furchtbare und Jammervolle aus der Darstellung fürs Auge zu gewinnen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten allein hervorgehen, was das Bessere und eines bessern Dichters würdiger ist. Denn die Fabel muß so komponiert sein, daß man, wenn man den Verlauf der Begebenheiten bloß anhört und gar nicht sieht, Entsetzen und Mitleid empfindet infolge dessen, was da geschieht, wie das wohl einer empfindet, der die Fabel des Ödipus hört.“

Aristoteles hat daher unter „διὰ φόβου“ hauptsächlich nur die in uns infolge der jammervollen Ereignisse entstandene sekundäre Furcht für uns gemeint, wie dies schon Lessing erklärt hat. „Es ist dies die Furcht,“ sagt Lessing, „daß die Unglücksfälle, die wir über diese (Person) verhängt sehen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.“

Damit wir aber diese Furcht für uns empfinden, muß der Held ein uns gleichbewerteter Mensch sein, daher das oftmalige Betonen bei Aristoteles, daß der Held ein „ὅμοιος, gleichartiger wie wir“ sein müsse. Können wir uns in die jammervolle Lage des Helden nicht versetzen, weil wir nie in eine solche kommen können, so empfinden wir im Verlaufe des Dramas nur Entsetzen und Mitleid und höchstens Furcht für den Helden, wenn ihm eine Gefahr droht, aber nicht das durch das Drama bewirkte eigentümliche Furchtgefühl für uns, welches auch durch die Katharsis gemildert werden soll. Ein solcher Zuschauer verläßt das Theater, ohne erschüttert worden zu sein. Er hat wohl ein Lustgefühl empfunden, aber keine Läuterung. Von ihm gilt das, was Goethe in der „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ als die Katharsis bezeichnet: „Er (Aristoteles) spricht ganz klar und richtig aus: Wenn sie durch einen

Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen. Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder unter Einwirkung einer günstigen Gottheit durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Abrahams und Agamemnons; genug, eine Sühnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll. Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen. Die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen."

Goethe, der immer auf der Sonnenhöhe des Glücks gewandelt war, konnte sich freilich nicht in das Elend und Unglück tragischer Gestalten hineindenken, er hat wahrscheinlich nie die Furcht empfunden, daß er auch einmal unglücklich werden könnte, und so hat er alle Zuschauer nach seiner Schablone beurteilt. Sagt doch auch der große Psychologe Aristoteles im VIII. Kapitel seiner Rhet.: "Daher fühlen die ganz Elenden kein Mitleid, denn sie glauben, ihnen könne kein Leid mehr geschehen, weil sie schon das Äußerste erlitten haben, und ebensowenig die, welche sich für überglücklich halten, sondern diese letzteren sind übermütig."

Deshalb ist Goethe auch keine typische Tragödie gelungen. Wie ganz anders war Schiller! Das war ein Dramendichter wie nur noch Sophokles und Shakespeare. Seine Dramen sind mit seinem Herzblut geschrieben, darum haben sie aber auch mächtig gewirkt und zünden gelegentlich noch immer, wenn auch die Verhältnisse andere geworden sind. Aber damals, als beim strengsten Absolutismus „Die Räuber" oder „Wilhelm Tell" aufgeführt wurden, da mußte jeder Zuhörer außer den obersten Hundert, zu denen auch Goethe gehörte, Furcht für sich empfinden, konnte doch jeder in eine ähnliche Lage geraten, und tief erschüttert, aber auch wirklich begeistert, verließ das Publikum das Theater. Die Tragödie ist eben, wie Aristoteles sagt, die Nachahmung einer ernsten Handlung, sie zeigt uns im Spiegelbild den bitteren Ernst des Lebens, sie zeigt uns, wie tief der stolzeste und weiseste König, wie Ödipus oder Lear fallen kann, sogar ohne bedeutende Schuld.

Die furchtbaren Ereignisse bewirken also zunächst nur Entsetzen und Mitleid für den Helden, die jammervollen verstärken das Mitleid und die sekundäre Furcht, die wir für uns empfinden, daß wir in die-

selbe Lage kommen könnten. Da wir für den Helden auch Furcht empfinden, denn ihm droht von seinem Gegenspieler schweres Leid, so werden vier Gefühle durch die furchtbaren und jammervollen Ereignisse in uns erregt: Mitleid für den Helden, Entsetzen über die gräßlichen Ereignisse, Furcht für den Helden und Furcht für uns.

Im § 11 bezeichnet Aristoteles als die schönste Erkennung (ἀναγνώρισις) diejenige, mit der zugleich plötzlicher Schicksalswechsel (περιπέτεια) verbunden ist.

„ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται."

„Eine derartige Erkennung und Peripetie wird nämlich entweder Mitleid oder Furcht in ihrem Gefolge haben und Handlungen solcher Art sind es, deren Nachahmung bekanntlich die Tragödie ist."

Durch die Erkennung und Peripetie wird also Mitleid oder Furcht erregt, nicht aber Mitleid und Furcht. Der Zuschauer wird im Verlaufe der Handlung für den Helden bald Mitleid, bald Furcht empfinden, denn bald ist der Held im Unglück, bald droht ihm eine Gefahr; bei der Erkennung aber und dem durch dieselbe bewirkten Glücksumschlag empfindet der Zuschauer entweder Furcht oder Mitleid, je nachdem es eine Tragödie der abbiegenden Art ist, in der der Held nach schwerem Leiden als Sieger hervorgeht, wie z. B. in der Elektra, in der nach der Erkennung der Geschwister unser Mitleid für die bedrängte Heldin dahinschwindet, sie braucht es ja nicht mehr, denn sie jubelt vor lauter Freude, dagegen uns bange Furcht beschleicht, ob den Geschwistern ihr gefahrvolles Wagnis gelingen werde, oder eine Tragödie der erschöpfenden Art, in der der Held seinen Untergang findet, wie z. B. in der Antigone, wo die furchtbare Lage, in die Antigone durch ihre Gefangennahme gerät, unser tiefstes Mitleid erregt, so daß die Furcht, die wir für sie haben, vom Mitleid ganz absorbiert ist, oder wie M. Mendelsohn sagte, „alle Gefühle, die sich für den tragischen Helden in uns regen, bereits im Mitleiden zusammengefaßt sind." Es ist daher „ἢ ἔλεον ἢ φόβον, Mitleid oder Furcht" für diese Stelle wohl begründet.

Noch einmal betont Aristoteles die Notwendigkeit jammervoller und schrecklicher Ereignisse, nämlich im § XIII, wo er sagt: „ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν, πρῶτον μὲν . . ."

„Da also die Komposition der schönsten Tragödie nicht einfach, sondern verwickelt sein muß, u. zw. muß sie in der Nachahmung schrecklicher und jammmervoller Ereignisse bestehen, denn dies ist einer solchen Nachahmung eigentümlich, so muß sie . . ."

Da demnach furchtbare und jammervolle Ereignisse unbedingt in der Tragödie vorkommen müssen, so muß die Nachahmung dieser unbedingt ein Glied der Definition sein. Weil aber durch diese Ereignisse Gefühle erregt werden, deren Katharsis im Drama erfolgen soll, so hat

wohl Aristoteles, um die Beziehung der zwei daraus resultierenden Hauptaffekte „Mitleid und Furcht“ sowohl zu μίμησις als zu κάθαρσιν zu bezeichnen, in seiner gewohnten zusammenfassenden Kürze „δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου“ gesetzt.

Weil aber, wie wir gesehen haben, die Furcht eine doppelte ist, die Furcht für den Helden und die Furcht für uns, und außer dem Mitleid auch Entsetzen uns erfaßt, weil ferner auch das Spiel des Gegenspielers mannigfache Gefühle in uns erweckt, so hat Aristoteles, wie schon Lessing trotz Bernays und anderen richtig erkannt hat, dies durch „τῶν τοιούτων παθημάτων“ ausgedrückt. Diese, nämlich zunächst Mitleid und Furcht, dann aber auch die andern in uns erregten Affekte werden in der Katharsis gestillt, ja selbst wenn man τῶν τοιούτων, wie Bernays und Knoke wollen, durch „solche“ übersetzt, so ist damit nicht Mitleid und Furcht allein bezeichnet, sonst müßte es „diese“ heißen, sondern auch andere ähnliche Affekte und das können nur die durch denselben Vorgang in uns erregten Affekte sein.

Ganz deutlich zeigt sich die Bedeutung von τῶν τοιούτων „dieser und ähnlicher“ im § IX, wo Aristoteles erzählt, daß die Bildsäule des Mitys in Argos dem Urheber des Mordes auf den Kopf fiel, gerade als er sie betrachtete. Dann setzt er fort: „ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γενέσθαι“, was man wohl nur, da er in dem Kapitel davon spricht, daß unter den zufälligen Ereignissen diejenigen am staunenswertesten sind, die gleichsam wie absichtlich gerufen eintreten, übersetzen kann: „Denn diese und ähnliche Dinge scheinen nicht zufällig zu geschehen.“

Was nun den Unterschied von πάθος und πάθημα anlangt, so hat Knoke die Erklärung Bernays', daß πάθημα der „Zustand eines παθητικός“ und „den Affekt als inhärierend der affizierten Person“, πάθος dagegen „den unerwartet ausbrechenden und vorübergehenden Affekt“ bezeichne, bereits widerlegt. Er beruft sich dabei auf Bonitz, der in seinen „Aristotelischen Studien“, Sitzungsber. der k. k. Akad. d. Wiss. zu Wien, 1867, S. 13 ff. sagt: „Es gibt keine Bedeutung von πάθος, in welcher nicht bei Aristoteles ebenso gut statt dessen πάθημα gebraucht wird.“ Knoke fügt dem hinzu: „An unserer Stelle war übrigens παθημάτων statt παθῶν schon aus Gründen des Wohlklangs notwendig.“ Weder die Behauptung von Bonitz noch die Knokes ist wissenschaftlich begründet. Aristoteles, bei dem jedes Wort schwer wiegend ist, sollte zwei verschiedene Ausdrücke in Definitionen beliebig gewechselt oder gar des Wohlklanges halber einen statt des andern angewendet haben! Πάθος und πάθημα muß Verschiedenes bedeuten. Die aus dem Verbalstamm abgeleiteten Neutra auf ος entsprechen dem substantivierten Infinitiv, πάθος ist daher gleich τὸ παθεῖν, die neutralen Substantiva auf μα sind aber passivisch wie εὕρημα, μάθημα, ἄρτημα; πάθος kann daher nur den infolge eines uns betreffenden Ereignisses in uns entstehenden Affekt bezeichnen, πάθημα dagegen ist der Affekt, der infolge eines einen andern betreffenden Ereignisses in uns erregt wird. Im ersten Falle sind wir aktivisch

Leidende, im zweiten Falle wird uns fremdes Leid mitgeteilt, wir sind passivisch Leidende.

Beweis dafür § XI, wo es heißt:

„. . . περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα."

„. . . plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung, aber als drittes das Pathos. Von diesen ist der plötzliche Glücksumschlag und die Erkennung schon besprochen; Pathos aber ist eine Vernichtung oder Schmerz bewirkende Handlung, wie z. B. Tötungen auf offener Szene und die schweren Körperleiden, Verwundungen u. dgl."

Ebenso im § XIV, wo es heißt:

„ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον."

„Wenn aber die Leidenschaften in solchen Verhältnissen ausbrechen, in denen Liebe herrschen soll, wenn z. B. der Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn die Mutter tötet oder zu töten beabsichtigt, oder sonst etwas derartiges tut, solche Stoffe muß der Dichter suchen."

Ferner im § XVII:

„πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν."

„Den größten Eindruck machen nämlich infolge derselben Naturbeschaffenheit die im Zustand der Leidenschaft Befindlichen."

Während aus diesen drei Stellen ersichtlich ist, daß Aristoteles unter πάθος das persönliche Leiden versteht, ersieht man aus der Definition der Tragödie und des Epos, daß er unter πάθημα das „Mit-Leiden" bezeichnet, mag dasselbe Mitleid oder Furcht heißen.

„Denn auch das Epos," sagt er im § XVII, „bedarf der plötzlichen Glücksumschläge, der Erkennungen und der (sympathischen) Leiden."
„καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων."

Die Glücksumschläge und Erkennungen bewirken, daß wir auch für den Helden des Epos Mitleid und Furcht empfinden, sie umfassen schon die persönlichen Leiden des Helden, die wir ja nicht mitansehen können, weil das Epos nur erzählt, nicht aber wirkliche Leiden darstellend nachahmt wie das Drama.

Nachdem so der Punkt J „δι' ἐλέου καὶ φόβου" als „φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν" im § IX erörtert ist, greift Aristoteles, bevor er den Schlußpunkt K behandelt, im § X wieder auf die Fabel, μῦθος A, zurück, behandelt dann im § XI die Glücksumschläge, περιπέτειαι Ab, die Erkennungen, ἀναγνωρίσεις Ac, und das Leiden, πάθος Ad.

Im § XII folgt die äußere Einteilung der Tragödie in Prologos, Epeisodion, Exodos, Chorgesang.

Im § XIII greift er nochmals auf die Verknüpfung der Begebnisse, ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις Aa zurück und behandelt dann die tragische

Schuld, ἁμάρτημα Ae, die wir als wichtigen Bestandteil der Fabel diese anreihen wollen.

„Der Held soll weder durch Tugend und Gerechtigkeit alles überragen, noch infolge seiner Schlechtigkeit und Bosheit den Umschlag von Glück und Unglück erleiden, sondern durch irgend einen Fehltritt."

„ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά."

Die Tragödie soll demnach ethisch wirken. Kleine Ursachen, große Wirkungen. Diese Lehre wiederholt sich in den verschiedensten Schattierungen in den einzelnen Dramen. Der stolze, unbeugsame Sinn der Antigone, der es ihr nicht erlaubt, den Kreon um die Erlaubnis zur Bestattung des Bruders zu bitten, ist ihre tragische Schuld und stürzt sie und das ganze Königshaus ins Verderben. Die Schwäche Macbeths, daß er trügerischen Prophezeiungen glaubt, macht den starken, edlen Helden zum Königsmörder und Thronräuber. Der Glaube an die Astrologie stürzt einen Wallenstein: überall sehen wir, daß ein kleiner Funke den großen tragischen Brand erregt. Die Tragödie wirkt daher wie das Märchen. In beiden wird gezeigt, daß menschliche Schwächen und Vergehungen, die man im gewöhnlichen Leben beinahe nicht beachtet oder fast lächerlich findet, unter Umständen von schrecklichen Folgen begleitet sein können. Die tragische Schuld muß demnach nicht eine Übeltat sein, sie ist nur das rollende Steinchen, das die Lawine auslöst, und die möglichen gräßlichen Folgen dieser oft kleinen menschlichen Schwäche sind in märchenhafter Weise an einem hervorstechenden Beispiel illustriert. Das schöne Gewand, in das sowohl Märchen als Drama gekleidet sind, bewirkt, daß wir die ethischen Lehren, die uns beide geben, fast gar nicht ahnen oder wenigstens im ersten Moment nicht beachten. Ja selbst der Dichter findet oft mühsam seine erste Idee in dem vollendeten Stücke wieder. So schreibt Schiller in einem Briefe an Goethe:

„In der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen."

Im § XIII kommt Aristoteles endlich auf den Schlußpunkt K zu sprechen.

„ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις."

„Nach dem bisher Gesagten dürfte es jetzt an der Zeit sein, der Reihe nach anzugeben, was man bei der Komposition der Fabeln er-

streben und vermeiden müsse und auf welchem Wege der Endzweck der Tragödie erreicht werde."

Nachdem er somit in den früheren Kapiteln alle Glieder der Definition je nach der Wichtigkeit mehr oder weniger eingehend besprochen hat, gibt er im § XIII Anleitungen, wie man Furcht und Mitleid erregen könne — denn dies gehört zur Komposition der Fabel — und geht dann gegen Ende des XIII. Kapitels zur Besprechung des Endzweckes der Tragödie über. Es ist kein Zweifel: „Der Endzweck der Tragödie, τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον" ist nichts anderes als die „κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων, die Reinigung von Mitleid und Furcht und ähnlichen Gemütsaffektionen".

Schon im § VI hat er gelegentlich die Wirkung der Tragödie erwähnt.

„Wenn ein Dichter," sagt er dort, „auch ununterbrochen ethische Reden und gute Aussprüche und Gedanken zusammenstellte, so wird er doch nicht erreichen, was als Wirkung der Tragödie bezeichnet war."

„ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει, ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον.

Daß er unter „ἔργον τῆς τραγῳδίας, Endzweck der Tragödie" nur die am Ende der Definition angegebene „κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων," nicht aber Erregung von Mitleid und Furcht versteht, beweist der nachfolgende Vergleich mit der Malerei, indem er sagt: „Ähnlich ist es ja auch bei der Malerei. Denn wenn einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er nicht in gleicher Weise erfreuen, als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im Kreideumriß hinstellte."

„παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα."

Die Wirkung eines schönen Gemäldes bezeichnet er als „εὐφραίνειν, ergötzen", daher kann kein Zweifel sein, daß er auch bei dem „Endzweck der Tragödie" nur an ein Lustgefühl denkt. Ganz deutlich spricht er es am Schlusse des § XIII aus, daß er wirklich ein „Lustgefühl, ἡδονή" darunter versteht, indem er sagt:

„Die zweite, die von einigen als die erste Komposition erklärt wird, ist die, welche eine doppelte Verknüpfung hat, wie z. B. die Odyssee, und die sowohl für die Besseren als auch für die Schlechteren zu einem entgegengesetzten Ende führt. Sie scheint aber nur wegen der Schwachherzigkeit des Publikums die erste zu sein. Die Dichter lassen sich nämlich durch die Wünsche des Publikums beeinflussen. Das ist aber nicht die der Tragödie zukommende Lust, sondern eher die der Komödie. Denn die dort in der Fabel die heftigsten Feinde sind, wie z. B. Orestes und Ägisthos, treten am Schluß als Freunde ab und keiner fällt durch die Hand des andern."

„δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινων ἐστιν σύστασις ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ

χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἡ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός."

Offenbar meint Aristoteles, wie schon der Hinweis auf den Schluß der Komödie zeigt, jene Stücke, wo die Guten aus Unglück in Glück und die Schlechten aus Glück in Unglück geraten, wo demnach die von ihm im § XI nebst Glücksumschlag und Erkennung als wichtiger Bestandteil der Fabel erwähnten Leiden des Helden (πάθη) fehlen. Diese sind also zur Erreichung des Endzwecks der Tragödie, der κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων oder der „ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονῆς", „der der Tragödie eigentümlichen Lust", unbedingt notwendig. Es kann demnach nicht in dem Aufhören der Mitleid und Furcht erregenden Momente „die erleichternde Entladung dieser Gemütsaffektionen" erfolgen, denn dann hätten wir eher eine Komödie vor uns, sondern dazu muß noch Vernichtung oder wenigstens großer Schmerz des Helden treten, damit das von der Tragödie verlangte Lustgefühl eintrete. Die Tötung oder der Schmerz des Helden muß jedoch unser Mitleid noch mehr steigern, ja es muß uns heiliger Zorn erfüllen, wenn wir z. B. das Ende einer Antigone betrachten, aber doch kein Lustgefühl. Andererseits ist aber das Stück mit dem Untergang des Helden noch nicht zu Ende. Es muß also die Katharsis in dem dem Leiden oder Untergange des Helden folgenden Schlußteil eintreten, in diesem muß das Lustgefühl erweckt werden. Nehmen wir die Antigone als Beispiel! Mit dem Tode der Heldin bricht über ihren Gegenspieler Kreon alles wie ein Kartenhaus zusammen. Sein Sohn Haemon dringt mit dem Schwerte auf ihn ein und tötet sich dann vor den Augen des entsetzten Vaters, seine Gattin endet ebenfalls mit einem Fluch auf den Mörder ihrer Kinder, kurz wir sehen nicht zufällig auf einander folgende Unglücksfälle des Gegenspielers, sondern aus dem Charakter und den Verhältnissen der Mitspielenden scheinbar mit Naturnotwendigkeit für den Gegenspieler sich ergebende Leiden, die auf die meisten Menschen den Eindruck des göttlichen Strafgerichts machen, und diesen Eindruck will eben der Dichter, besonders der gottesfürchtige des Altertums in dem Zuhörer hervorrufen, jetzt sind Mitleid und Furcht aufgehoben, Antigone ist gerächt und triumphiert im Tode, aus den spannenden Unlustgefühlen des Zuschauers haben sich Lustgefühle entwickelt, triumphierende Freude des siegenden Zuschauers (denn wir alle haben uns mit der Heldin eins gewußt, alle ihre Leiden sind auch unsere gewesen, daher ihr Triumph auch unser ist), ja der höchste Genuß für den Sieger, daß er mit dem Feinde, und das ist der Gegenspieler für jeden Zuschauer, Mitleid empfinden muß. Das ist eine „κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων", der Endzweck der Tragödie, die der Tragödie eigentümliche Lust. Deshalb muß es zum Untergang oder großen Leide des

Helden kommen, deshalb befriedigen aber auch solche Tragödien nicht vollständig, in denen dieses göttliche Strafgericht nicht eintritt.

Damit will aber Aristoteles nicht, daß die Tragödien durch Wundererscheinungen wirken sollen, im Gegenteil, solche Tragödien erregen nur Staunen, aber nicht Furcht.

„Die Dichter,“ sagt er im § XIV, „welche durch die Darstellung nicht das Furcht- sondern das Staunenerregende hervorbringen, haben mit der Tragödie keine Gemeinschaft. Denn nicht jede Lust darf man in der Tragödie suchen, sondern nur die ihr eigentümliche. Da aber der Dichter die von Mitleid und Furcht auf nachahmende Weise ausgehende Lust bereiten soll, so muß er dies offenbar in die Handlung hineindichten.“

„οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν. οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.“

Die Handlung der Tragödie muß sich ganz aus den Charakteren ergeben, alles muß rein menschlich dargestellt sein, es muß dem Zuschauer vorkommen, daß das in der Tragödie Dargestellte auch einem seiner Mitmenschen, eventuell ihm selbst zustoßen könnte. Der Held muß ein ὅμοιος, ein Mensch wie wir sein. Aber geradeso wie einen jeden Menschen in seinem eigenen Leben, besonders in großen Gefahren und großem Leid die Ahnung von der lenkenden Hand Gottes überkommt, so muß er es auch in der Tragödie ahnen können und diese Ahnung beschwichtigt seine Furcht und klärt sein Mitleid. Wenn auch z. B. Antigone untergegangen ist, so hat dafür die Gottheit ihre Sache als eine gerechte vertreten, sie hat ihren Mörder getroffen, zweifach und dreifach, ja er muß sein elendes Leben weiterschleppen, sich selbst zur Qual.

Daß Aristoteles bei dem Ausdruck Katharsis wirklich auch an die Klärung von Furcht und Mitleid, bewirkt durch das vom Dichter nur angedeutete Walten der Gottheit im Leben der Menschen gedacht hat, beweist die Stelle im § IX, wo er sagt:

„Nun ist aber der Gegenstand der Nachahmung nicht bloß eine vollständige Handlung, sondern diese stellt auch furchtbare und jammervolle Begebenheiten dar. Furchtbar und jammervoll aber ist es am meisten, wenn es wider Erwarten durch wechselseitige Einwirkung geschieht. Denn so wird es viel wunderbarer erscheinen, als wenn es von selbst oder durch Zufall geschieht, ja auch von dem Zufälligen erscheint das am wunderbarsten, was wie absichtlich zu geschehen scheint, wie z. B. daß die Bildsäule des Mitys in Argos den, der die Ermordung des Mitys veranlaßt hatte, tötete, indem sie ihm, während er sie betrachtete, auf den Kopf fiel. Solche Dinge scheinen nicht zufällig zu geschehen.“

„ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται μάλιστα, ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, καὶ μᾶλλον,

ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον, ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γενέσθαι."

Freilich kann man nicht bei allen Zuschauern die gleiche Wirkung von einem Drama erwarten. Denn das Publikum ist, wie Aristoteles in der Polit. 8 [5] c. 7 sagt, ein doppelartiges, ein freies und gebildetes einesteils, anderntei1s ein gemeines, aus niederen Handwerkern, Taglöhnern und dergleichen bestehendes. Und doch soll jeder im Theater, also auch in der Tragödie ein Lustgefühl empfinden, jedem gewährt aber das allein Vergnügen, was seiner Natur entspricht. Ist die Tragödie imstande, allen Kategorien von Zuschauern gerecht zu werden? Gewinnt jeder durch die Aufführung die der Tragödie eigentümliche Lust, die Katharsis? Offenbar kann unter diesem Ausdruck nicht ein und dasselbe Lustgefühl verstanden werden, sonst wären alle Menschen in dieser Beziehung gleich. Drei Hauptansichten stehen einander in der Erklärung der Katharsis schroff gegenüber, die moralische Erklärung Lessings, die rein hedonische Goethes und die pathologische Bernays'. Lessing hat in der Dramaturgie seine Erklärungen niedergelegt. So sagt er im Stück 77: „Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; . . ."

Die Katharsis erklärt Lessing im Stück 78 folgendermaßen: „Da, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserem Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchen sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zuviel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids."

Goethes hedonische Ansicht über die Katharsis habe ich bereits S. 6—7 zitiert.

Jakob Bernays kommt in seinen „Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama" auf eine pathologische Katharsis.

Er sagt S. 10: „Und wozu auch die theatralische Katharsis vom moralischen oder hedonischen Gesichtspunkte aus ansehen, bevor man es mit dem Gesichtspunkte versucht, unter welchen Aristoteles die Katharsis überhaupt in der Stelle der Politik (8 [5] c. 7, 1341 b 32) gerückt hat? Das ist aber nicht der moralische, so wenig wie der rein hedonische; es ist ein pathologischer Gesichtpunkt."

Er kommt daher auf S. 16 zu folgendem Ergebnis:

„. . daß Katharsis sei: eine von Körperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will."

Bernays übersetzt demnach Katharsis durch „erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen."

Meiner Ansicht nach hat jeder der 3 Erklärer recht, aber nur für einen bestimmten Teil der Zuschauer, in der Vereinigung aller drei Ansichten dürfte die richtige Erklärung der Katharsis liegen.

Vier Gefühlsaffektionen werden, wie ich schon oben auseinandersetzte, durch jede echte Tragödie erregt: Entsetzen, Mitleid, Furcht für den Helden und Furcht für uns. Zu jedem dieser vier Affekte ist jeder Mensch zu verschiedenen Zeiten verschieden disponiert, und zwar müssen wir für jeden Affekt drei Abstufungen unterscheiden, je nachdem einer in hohem Grade oder mäßig oder gering dazu neigt. Ausschlaggebend ist bei allen Zuschauern das Vorhandensein oder Fehlen des vierten Affektes, nämlich der Furcht für uns. Die meisten Theaterbesucher wollen sich im Theater, also auch in einer Tragödie nur ergötzen ohne geistige Anstrengung, sie verschmähen es oder sind nicht im stande, die Idee des Stückes auf sich wirken zu lassen. Solche hat Goethe im Auge gehabt, als er schrieb, der Zuschauer werde um nichts gebessert nach Hause gehen und ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung einfinden, wie er hinausgegangen. Und doch ist dieser Zuschauer auf seine Rechnung gekommen, er hat ein Lustgefühl empfunden. Alle Menschen ohne Ausnahme lieben zeitweise das Nervenaufregende, die einen, die Kühnen, suchen Gefahren auf und huldigen den waghalsigsten Sporten, die zweiten, die Besonnenen, fürchten die Gefahren wohl nicht, weichen ihnen aber aus Klugheit, wenn es geht, lieber aus, die dritten, die Feigen, fliehen die Gefahren. Alle haben aber schon mehr oder minder oft in ihrem Leben Gefahren bestanden und sich an der Erinnerung geweidet, denn bekanntlich bereitet es ein Lustgefühl, sich an glücklich bestandene Gefahren zu erinnern. Im Drama nun, wo jeder mit dem Bewußtsein, daß die Gefahr des Helden, und sei sie noch so groß, nur fingiert ist, weilt, werden alle drei Kategorien durch die kunstvolle und spannende Darstellung fortgerissen, so daß sie sich in die schreckliche Lage des Helden hineinversetzen. Der Kühne wird

durch die Kühnheit des Helden am meisten begeistert, denn er würde vielleicht ebenso handeln, der Besonnene möchte dem Helden Mäßigung zurufen, der Feige zittert sich zur hohen Auffassung und zum Opfermute des Helden hinauf, jeder wird aber auch von Mitleiden für den Helden erfaßt und von seinem Unglück erschüttert, und zwar in umgekehrter Ordnung. Der Feige hat das größte Mitleid, denn er versetzt sich in die Lage des Helden und Entsetzen erfaßt ihn, wenn er bedenkt, daß er auch in eine solche Lage kommen könnte, der Besonnene empfindet mäßiges Mitleid, denn er kennt die Wechselfälle des menschlichen Lebens und zieht auch den allerdings unwahrscheinlichen Fall in Betracht, daß er in eine ähnliche Lage kommen könnte, der Kühne empfindet am wenigsten Mitleid, denn er bewundert den Helden, mit wahrer Begeisterung versetzt er sich in die Lage des Helden, süß ist es und ruhmvoll, für eine edle Idee den Märtyrertod zu sterben, kurz, das in ihm sich regende menschliche Mitleid wird bei ihm gedämpft sein. Da jedoch mit dem tragischen Ausgang oder mit der glücklichen Lösung die Illusion schwindet, so kehren alle, wenn sie sich nicht auch noch zur ethischen Auffassung aufschwingen können oder wollen, in ihre frühere Verfassung zurück; bei ihnen hören mit dem Stücke auch die durch die furchtbaren und jammervollen Situationen hervorgerufenen Gemütsaffektionen unter Lustgefühl auf. Denn der Kühne hat die Gefahren des Helden mit Lust geteilt, der Besonnene fühlte sich dem unbesonnenen Helden gegenüber mit Vergnügen im Vorteil, er hätte an des Helden Stelle besonnener gehandelt, sein Selbstbewußtsein ist gestiegen und dies bewirkt ein Lustgefühl, und der Feige, — er hat einmal gefahrlos wieder gruseln (φρίττειν) dürfen und das bereitet ihm ein umso größeres Vergnügen, je seltener er es haben kann, weil er eben die Gefahren flieht. Bei ihm tritt „die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen", wie Bernays sagt, ein, er repräsentiert Bernays' „pathologischen Fall", er zeigt Bernays' „therapeutische Katharsis".

Tritt zu den drei Gemütsaffektionen: Entsetzen, Mitleid und Furcht für den Helden als vierter Affekt die „Furcht für uns" hinzu, sind wir demnach imstande, uns mit dem Helden so geistesverwandt zu fühlen, daß wir die Möglichkeit ins Auge fassen, in dieselbe oder eine ähnliche Lage zu kommen, dann kann die Katharsis der in uns für uns aufsteigenden Furcht nur darin bestehen, daß wir in dem trotz seines Leidens und Sterbens über den Gegner triumphierenden Helden die Stärke des menschlichen Willens bewundern, indem der Held bei der Verteidigung einer sittlichen Idee lieber den Tod erleidet, als daß er von seinen Grundsätzen abweicht. Indem wir uns schon in diesem Teile des Stückes an dem bewunderungswürdigen Benehmen des Helden erbauen, wird unsere Trauer um den Helden am Schlusse des Stückes, wie ich bereits weiter oben zeigte, gemildert, ja sie schwindet ganz unter einem Lustgefühl, wenn wir sehen, wie die mächtige Hand der göttlichen

Vorsehung den frevelnden Gegenspieler erfaßt und in den tiefen Abgrund seelischen Leidens hinabstürzt. Kreons zu späte Reue gilt für alle Frevler am göttlichen Rechte:

„Weh mir! Ich hab's gelernt, ich Armer! Schwerbelastend traf mir damals im Zorn ein Gott dieses Haupt und schlug's und warf in wilde Pfade mich hinein; weh mir! niederstürzt' er mein zertret'nes Glück!"

Das ist die Lessing'sche ethische Katharsis, wohl die edelste und vom Dichter gewiß auch beabsichtigte Wirkung der Tragödie.

Doch nicht alle Zuschauer können sich zu dieser hohen Auffassung erheben, der Feige empfindet wohl die Furcht für sich, er zittert aber schon beim Gedanken an die Möglichkeit, in eine solche Lage zu kommen, er muß sich mit der Bernays'schen therapeutischen Katharsis begnügen, bei ihm hört mit der erleichternden Entladung der durch die Tragödie bewirkten Gemütsaffektionen die Wirkung der Tragödie auf, der Besonnene könnte wohl die ethische Katharsis fühlen, allein er weiß, seine abgeklärte Besonnenheit kann ihn gar nicht in die Lage des Helden bringen, er würde bei seiner Gescheitheit sicher einen Ausweg aus dem größten Labyrinth von drohenden Gefahren finden.

Für Goethe, dem Repräsentanten dieser abgeklärten Besonnenheit, ist der tragische Held unverständig, sagt er doch in einem Briefe an Schiller:

„Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da und dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zwecke abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden . . ."

Die Katharsis kann sich nach seiner Auffassung nicht im Innern des Zuschauers abspielen, vielmehr ist ihm Katharsis die aussöhnende Abrundung und das Lustgefühl des Zuschauers, beschränkt sich nach ihm darauf, daß er durch die Verwicklung verwirrt und dann durch die Auflösung aufgeklärt wird; im übrigen soll seinen Zuschauer die Idee des Stückes kalt lassen, sein Zuschauer soll sich nur an der Kunst des Dichters erfreuen, der den Knoten bedeutend zu knüpfen und würdig zu lösen versteht und der die im Drama sich äußernden Leidenschaften durch eine Art Menschenopfer versöhnt.

Für die Lessing'sche ethische Katharsis bleibt demnach nur der Kühne übrig. Dieser allein ist im stande, die Leiden des Helden so nachzuempfinden, daß er, enthusiasmiert von dem Opfermute desselben, sein Beispiel nachahmen und auch für ethische Ideen mit Aufopferung seines Lebens eintreten würde.

Lessing's ethische Katharsis bezieht sich demnach auf die Idealisten Goethe's hedonische auf die kalten Realisten und Bernays' therapeutische Katharsis kommt nur den Feigen, beziehungsweise, da

Feigheit meist Zeichen von Nervosität ist, gewissen krankhaft erregten Zuschauern zu gute.

Im § XV behandelt Aristoteles ausführlich den Charakter, ἦθος Gd, im § XVI die verschiedenen Arten der Erkennungen, ἀναγνωρίσεις Ac, im § XVII gibt er mehrere Winke für die Verknüpfung der Begebnisse' im § XVIII folgt die Einteilung der Tragödie in die vier Arten, im § XIX spricht er über die intellektuelle Tätigkeit, διάνοια Ge, und den sprachlichen Ausdruck, λέξις Gc, über den er auch in den §§ XX, XXI und XXII Anleitungen gibt.

Aus der ganzen Darlegung ergibt sich demnach, daß Aristoteles seine Definition in formelhafter Kürze abgefaßt hat, so daß er sich selbst veranlaßt sah, seine durch die Kürze schwer verständlichen Ausdrücke im Verlaufe seiner Abhandlung zu erklären. Da diese Kürze des Ausdruckes im Deutschen nicht nachgeahmt werden kann, so übersetze ich die Definition folgendermaßen:

„Die Tragödie ist demnach die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, die eine bestimmte Länge hat. Sie muß in wohllautender Sprache abgefaßt sein, deren verschiedene Kunstformen in den einzelnen Abschnitten jedesmal besonders zur Anwendung kommen. Sie führt uns schreckliche und jammervolle Ereignisse dramatisch und nicht durch Erzählung vor und die in dem Zuschauer infolge dessen erregten Gefühlsaffektionen, wie Mitleid, Furcht und ähnliche, hören bei den verschiedenen Zuschauern in verschiedener Weise je nach ihrer Veranlagung unter Lustgefühl am Schlusse der Aufführung auf."

Jahresbericht

des

k. k. Gymnasiums

in

ZNAIM

für das Schuljahr 1906/1907.

INHALT:

ZNAIM.

M. F. Lenks k. k. priv. Buchdruckerei — Verlag des k. k. Gymnasiums.

II.

Die Verse: Eurip. Med. 1181 u. 1182, Soph. Antig. 29 u. 30, 45 u. 46, Soph. Elektra 363, 495—498 erklärt, resp. emendiert

von Stephan Haupt, k. k. wirkl. Gymnasiallehrer in Znaim.

1.

Eurip. Medea, V. 1181 und 1182.

ἤδη δ' ἀνέλκων κῶλον ἐκπλέθρου δρόμου
ταχὺς βαδιστὴς τερμόνων ἀνθήπτετο·

Einige lesen ἔκπλεθρον statt ἐκπλέθρου.

Wecklein schreibt in seiner kommentierten Ausgabe über diese Stelle:

„τὸ διάστημα λέγει τὸ γενόμενον αὐτῇ, ἐξ οὗ ἄναυδος ἦν μέχρις οὗ ἐφθέγξατο.“ Schol. Die Sätze ἤδη δ' und ἡ δ' ἐξ ἀναύδου sind eng verbunden. — ἀνέλκων κῶλον: ἀνακουφίζων ἑαυτοῦ τὸν πόδα τουτέστι μεγάλοις καὶ ταχέσι πηδήμασι χρώμενος Schol. (wir sagen in demselben Sinne „den Fuß aufhebend“) vgl. Soph. Ant. 224 τάχους ὕπο δύσπνους ἱκάνω κοῦφον ἐξάρας πόδα. — ἐκπλέθρου δρόμου τερμόνων d. i. σταδίου τερμόνων.

Dabei ist das Stadion als Wegmaß zu verstehen, denn βαδιστής kann nicht den Läufer der Rennbahn wie δρομεύς in der ähnlichen Zeitbestimmung El. 824 θᾶσσον δὲ βύρσαν ἐξέδειρεν ἢ δρομεὺς δισσοὺς διαύλους ἱππίους διήνυσε, sondern nur den Fußgänger bezeichnen („ein schneller Fußgänger konnte in der Zeit rüstig ausschreitend ein Stadion zurücklegen“). Die Strecke des Stadions zu Olympia wurde als Einheit des Längenmaßes genommen. Das Stadion zerfiel in 6 Plethren zu je 100 Fuß und betrug ungefähr $^1/_{40}$ geogr. Meile oder 569 Par. Fuß.“ —

Ferner schreibt er im Anhang: „ἐκπλέθρου für ἔκπλεθρον“ hat Reiske, ἂν ἥπτετο für ἀνθήπτετο Musgrave hergestellt. Andere wollten die Partikel ἄν entweder durch ἂν ἕλκων (Schaefer) oder durch ἀνθήπτετ' ἂν (Brunck) gewinnen. Aber einmal ist ἀνέλκων für den Sinn notwendig; denn nur dieses kann die Bedeutung von ἀνακουφίζων erhalten, während Weil (Jahrb. f. Philol. Bd. 65, S. 382) gegen ἕλκων κῶλον mit Recht geltend macht, daß es eher vom lahmen Philoktet als von einem Läufer gesagt werden könne. Dann ist ἀνθήπτετο für den Sinn unserer Stelle durchaus unpassend; es verleitete nicht ohne Grund die Scholiasten zu Erklärungen wie ἡ ταχεῖα νόσος ὀξὺ καὶ ὑπέρμετρον βαίνουσα τῶν μυελῶν αὐτῆς ἀνθήπτετο (τῶν ὀστῶν αὐτῆς ἀνθήπτετο); denn in diesem Sinne wird ἀνθάπτεσθαι gebraucht (vgl. V. 55). Weil versteht mit anderen κῶλον von dem Schenkel der Rennbahn (vgl. Aesch. Ag. 334 κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν) und will ἀνειλῶν für ἀνέλκων schreiben, Dindorf betrachtet die beiden Verse als Interpolation: niemand wird glauben, was Dindorf dazu bemerkt: versus ab interpolatore propter praecedens πυκνοῖς δρομήμασιν confictos.

Die richtige Erklärung und Beseitigung aller Schwierigkeiten wird durch das rechte Verständnis von βαδιστής geboten: allerdings müßte man sich wundern, dieses Wort im Sinne von δρομεύς gebraucht zu sehen, wie schon der Schol. glaubte: „ταχὺς δρομεὺς ἀπὸ βαλβῖδος ἀφεθεὶς μέχρι καμπτοῦ“.

J. Minckwitz schreibt in seinen Anmerkungen hierüber:

„Im allgemeinen bemerkt Hartung über den Sinn der Stelle richtig: „Wir würden sagen: Man hätte inzwischen hundert zählen können. Der Grieche war so sehr an den Anblick von den Wettspielen gewöhnt, daß ihm das Bild von der Rennbahn am anschaulichsten war. Die Rennbahn war sechs Plethren lang, ein Plethron betrug 100 Fuß.“

Übrigens aber hat weder Hartung noch Elmsley noch sonst ein früherer Ausleger den Text ganz richtig gefaßt. Auf das Gleichnis von dem Wettlauf selbst ist der Dichter zunächst offenbar dadurch hinge-

führt worden, daß vorher von dem eiligen Lauf der Mägde, die nach Hilfe eilen, die Rede ist.

Sodann hat man die Sache trotz der deutlichen Worte verkehrt aufgefaßt. Es ist nicht von einer besonderen Schnelligkeit, womit ein Läufer die Bahn durchmißt, die Rede: die Schnelligkeit vielmehr des flinken Läufers wird ausdrücklich beschränkt. Hartung war der Wahrheit sehr nahe, als er ἕλκειν κῶλον dahin erklärte, daß es nur „den Fuß langsam bewegen“ bedeuten könne. Dabei hätte er nur stehen bleiben sollen, denn der Dichter will eben sagen: „Ein flinker Läufer konnte sich Zeit nehmen, um die Bahn bis zum Ziele zurückzulegen“, er brauchte sich nicht anzustrengen, während jene in Ohnmacht dalag. Was ἕλκων πόδα allenfalls heißen könne, weiß Elmsley; was aber dieser Ausdruk hier besage und warum er gebraucht sei, hat er nicht angegeben.“

v. Arnim setzt statt ἀνέλκων ἂν ἕρπων und statt ἐκπλέθρου ἕκπλεθρον und erklärt die Stelle folgendermaßen:

„Die Handschriften haben ἀνέλκων. Da aber der Satz ein ἂν verlangt, werden wir dies am besten hier suchen. Nun gibt freilich ἕλκων keinen Sinn (denn ἕλκων κῶλον würde einen schleppenden Gang bezeichnen). Nach Usener schreibe ich ἕρπων, fasse κῶλον ἕκπλεθρον δρόμου als Objekt hierzu und verstehe darunter den einen Arm des δίαυλος (nach Aeschyl. Agam. 352 κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν), welcher die angegebene Länge von sechs Plethren betrug. Eine ähnliche Zeitbestimmung findet sich Elektra 824 θᾶσσον δὲ βύρσαν ἐξέδειρεν ἢ δρομεὺς δισσοὺς διαύλους ἱππικοὺς διήνυσε. Auffallend bleibt dabei nur der Ausdruck βαδιστής, welcher selbst durch den Zusatz ταχύς nicht gleich δρομεύς werden kann. Ausgedrückt ist durch das Gleichnis die Ungeduld, mit welcher die bei der Prinzessin Zurückgebliebenen die Ankunft der Hilfe erwarten. „Schon hätte ein schneller Fußgänger, den sechs Plethren (= ein Stadion) langen Arm des Diaulos durchmessend, das Ziel erreicht und immer noch war keine Hilfe zur Stelle.“

v. Arnim bringt nichts Neues, sondern folgt in seinen Erklärungen und Zitaten den Bemerkungen Weckleins, Weils und Hartungs.

Alle diese Erklärungen befriedigen nicht nur nicht, sondern folgen der naiven Erklärung des Scholiasten. Euripides, nach Aristoteles der tragischeste der tragischen Dichter, sollte an einer so hochtragischen Stelle so untragisch gesprochen haben!

Die königliche Braut hat die Geschenke Medeas, das kostbare Gewand und das goldene Diadem angelegt. Plötzlich aber wechselt sie die Farbe, mit schlotternden Knien erreicht sie den Sessel, weißer Schaum tritt ihr auf die Lippen und ihre Augensterne sind verdreht. Die dienenden Mägde erheben ein Klagegeheul, eine rennt zum König, die andere zu Jason, um ihnen der Herrin Unfall zu melden „und ringsum erscholl von hastiger Tritte Donnerton das ganze Haus“. Und nun die ominösen 2 Zeilen, die, wörtlich übersetzt, entweder lauten „Schon hatte ein schneller einherschreitender Fußgänger, indem er den Fuß hinaufzog, die Grenzen

der 6 Plethren langen Rennbahn berührt", oder wenn man nach Weil, resp. v. Arnim κῶλον als den einen Schenkel der Doppelrennbahn versteht, „schon hatte ein schneller einherschreitender Fußgänger, indem er den einen Schenkel der 6 Plethren langen Laufbahn hinaufging, das Ende berührt", oder endlich, wenn man statt ἔπλεθρον ἐκλέθρου setzt und ein ἄν aus einem Verbalbegriff zur Partikel macht, „schon hätte ein schneller einherschreitender Fußgänger, indem er den 6 Plethren langen Arm des Diaulos hinaufschritt, das Ziel berührt" und nun die Fortsetzung: „da erwachte, entsetzlich stöhnend, die Unglückliche, die lautlos mit geschlossenen Augen dalag".

Was diese zwei Verse hier für einen Sinn haben, ist nicht recht einzusehen, sie sind in der Fassung, wie man sie erklärt, nichts sagend, Verlegenheitsverse, wozu aber andererseits kein zwingender Grund ist. Beinahe müßte man Dindorf recht geben, der beide Verse als Interpolation ansieht, offenbar weil der Interpolator durch die „hastigen Tritte" zu unserem Bilde veranlaßt wurde.

Und dazu die Widersprüche in der Verbindung der Worte. Was soll ein „schneller Langsamgeher"? Was das ἀνέλκων κῶλον? Weil meint nicht mit Unrecht, daß es eher vom lahmen Philoktet als von einem Läufer gesagt werden könnte. Nimmt man dagegen κῶλον als den einen Arm der Doppelbahn, dann verwickelt man sich noch mehr in Widersprüche. Δρόμος ist nur die einfache Rennbahn und hat 6 Plethren, es kann dann ἔκπλεθρον nur zu δρόμου bezogen werden, nie aber, wie v. Arnim will, zu κῶλον.

Denn nur die Doppelbahn δίαυλος kennt ein κῶλον, worunter man den 6 Pethren langen einen Arm versteht, bei δρόμος, der einfachen Rennbahn, kann man von einem κῶλον nicht sprechen.

Am komischesten ist aber jedenfalls der „schnelle Langsamgeher". Mit Recht sagt Wecklein: „Die richtige Erklärung und Beseitigung aller Schwierigkeiten wird durch das rechte Verständnis von βαδιστής geboten: allerdings müßte man sich wundern, dieses Wort im Sinne von δρομεύς gebraucht zu sehen."

Ich meine, der ταχὺς βαδιστής kann nur eine allegorische Figur sein. Wer kommt nun langsam und doch schnell? Offenbar der Tod. Wenn wir demnach unter ταχὺς βαδιστής den Tod verstehen, dann wird vieles in den zwei Versen klar. Lautlos, mit geschlossenen Augen liegt Glauke, Jasons Braut, da. Doch schon fordert sie der Tod zum letzten Laufe auf. „Vom Sessel aufgesprungen, flieht sie scheu dahin, in hellen Gluten lodernd, Haar und Haupt zugleich nach allen Winden schüttelnd, um das Kranzgeflecht vom Scheitel abzuschleudern; doch unlöslich hielt das Gold in seinen Klammern und verdoppelt stieg beim Schütteln ihres Haargelocks die Flammenglut. Zu Boden endlich stürzt sie matt" u. s. w., sie hat ihr Ziel erreicht. Jetzt gewinnen die zwei Zeilen dramatischen Wert. Der Tod läßt sie nicht länger ruhen, sie muß ihren Todeslauf antreten. Er, der Herr, der langsam kommt (βαδιστής), wenn er aber da

ist, jedem zu schnell ist (ταχύς), berührt gleichzeitig das Endziel der Bahn und erwartet dort sein Opfer.

Darum ist aber ausdrücklich die sechsplethrige einfache Bahn (δρόμος) gewählt, denn bei der einfachen Bahn strengte man sich vor dem Ende der Bahn am meisten an, während man auf der Doppelbahn bei der Wendung den Lauf verlangsamen mußte, um gut umkehren zu können. Sie, die dem Tode Geweihte, muß immer schneller laufen, bis sie am Ziele zusammenbricht. Doch was soll das ἀνέλκων κῶλον? Hier allerdings müssen wir einen, vielleicht unabsichtlichen Fehler des Abschreibers annehmen. Der kann aber nur in dem Worte κῶλον liegen. Denn dieses Wort paßt weder zu ἀνέλκων noch läßt es sich, wie bereits erwähnt, mit δρόμος in irgend eine Beziehung bringen, ja, diese zwei Worte sind geradezu unvereinbar. Der Abschreiber hat jedenfalls, da die Stelle von der Rennbahn handelt, ohne die allegorische Bedeutung von ταχὺς βαδιστής zu verstehen, wirklich κῶλον gelesen, ohne zu bedenken, daß sich dieses Wort mit δρόμος nicht vereinbaren läßt. Es muß also an Stelle von κῶλον ein Wort gestanden haben, das diese Verschreibung leicht erklärlich macht. Das kann nur κλῳόν gewesen sein. Κλῳόν bedeutet das Seil, welches die Rennbahn abschloß und das erst aufgezogen wurde, wenn sich die Wettläufer aufstellten. Jetzt ist auch das Wort ἀνέλκων verständlich.

Die Stelle lautet demnach:

„Doch schon hatte der Tod die Kette der sechsplethrigen Rennbahn hinaufgezogen und das Ziel am entgegengesetzten Ende berührt (nach dem sie laufen sollte). Da erwachte sie schrecklich stöhnend aus ihrer Bewußtlosigkeit, in der sie stumm, mit geschlossenen Augen dagelegen war, die Unglückliche" u. s. w.

2.

Soph. Antigone, V. 29 und 30.

ἐᾶν δ' ἄκλαυτον ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν
θησαυρὸν εἰςορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.

Hiezu bemerkt Nauck in seiner kommentierten Ausgabe:

„Die hier vorliegende Anwendung von θησαυρός ist höchst auffallend, obwohl Lucian adv. indoktum c. 1 θησαυρός für Leute gebraucht, ἕρμαιον εἴ τῶν ταῦτα ἐπιψευδομένων τοῖς βιβλίοις καὶ θησαυρὸς ἕτοιμος τοῖς καπήλοις αὐτῶν. Matt ist εἰςορῶσι, da die Raubvögel sich nicht mit dem Ansehen der Leichen begnügen. Endlich ist seltsam die Verbindung πρὸς χάριν βορᾶς (Phil. 1156 νῦν καλὸν κορέσαι στόμα πρὸς χάριν ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας ist σαρκός abhängig von κορέσαι)."

Moriz Schmidt sagt in seiner Ausgabe:

„Nauck erklärt die hier vorliegende Anwendung von θησαυρός für höchst auffällig; und ebenso wenig scheint ihm πρὸς χάριν βορᾶς einen erträglichen Sinn zu geben. Er verdächtigt daher, Anh. S. 157, den ganzen Vers, vermutend, daß die Fälschung durch das auffällige οἰωνοῖς γλυκύν hervorgerufen sein möge, wofür vielleicht richtig Eur. Phoen. 1631 οἰωνοῖς βορᾶν stehe. Fügen wir hinzu, daß man seit Burton für εἰςορῶσι vielfach εἰςορμῶσι verlangte, ja (Th. Beryk) in den Text nahm, so ist kaum ein Wort unangefochten geblieben. Für gar so schlimm möchte ich die Sache doch nicht ansehen, sondern trete nur dem Verdammungsurteile über πρὸς χάριν βορᾶς bei, wofür Wecklein ars p. 131 nicht minder unsinnig ὡς χάριν βορᾶς schreibt. Es wird ausreichen πρὸς χάριν ὁρᾶν zu schreiben und wie von Ellendt lex. Soph. I p. 803, der sich auch gegen das unnütze εἰςορμῶσι erklärt, längst geschehen ist, γλυκὺν θησαυρὸν εἰςορῶσι der Deutlichkeit wegen in Kommata einzuschließen. Gerade βορᾶς, welches A. Nauck als den einzigen echten Rest konservieren möchte, wird ein unglückliches Autoschediasma des Schreibers des ἐδάφιον sein, der an ὁρᾶν kurz hinter εἰςορῶσι Anstoß nahm, trotz Eur J. A. 275 κατειδόμαν πρύμνας σῆμα ταυρόπουν ὁρᾶν. Denn schon die alten Exegeten fanden ΒΟΡΑΣ wie das erklärende τροφῆς zeigt. Ob sie dagegen ΧΑΡΙΝ oder ΧΑΡΑΝ fanden, muß, wiewohl sie πρὸς τέρψιν paraphrasieren, unentschieden bleiben, weil sie auch χάρις durch χαρά zu erklären pflegen und daher auch πρὸς χάριν ähnlich fassen konnten."

In den Scholia Laurentiana ist nämlich θησαυρόν erklärt durch ἕρμαιον, εὕρημα und πρὸς χάριν βορᾶς gleich gesetzt πρὸς τέρψιν τροφῆς.

εἰςορῶσι nennt Nauck matt, aber gerade dieser matte Ausdruck ist charakteristisch, er ist ein Euphemismus.

Antigone kann den Gedanken gar nicht fassen, daß die Raubvögel wirklich ihren geliebten Bruder, den γλυκὺν θησαυρόν, zerfleischen, sie will und kann das Wort nicht aussprechen, nach ihr sind sie nur gierig nach der Beute und blicken auf dieselbe.

Was das πρὸς χάριν βορᾶς anlangt, denn alles andere ist untadelig, so läßt sich die Lösung höchst einfach finden, ohne daß man eine Emendation vorzunehmen oder an Interpolation zu denken braucht. χάριν βορᾶς ist nämlich offenbar nur eine Periphrase, wie „magnitudo silvarum" für „magnae silvae" oder „die Sonne blickt durch der Zweige Grün" statt „durch die grünen Zweige", steht also statt: „πρὸς χαρίεσσαν βοράν" und ist vom Dichter wegen des Versmaßes so gewählt.

Die zwei Zeilen sind demnach tadellos und lauten:

„Man soll ihn lassen unbeweint und ohne Grab, ihn, den süßen Schatz, den Vögeln, die hinblicken nach dem erwünschten Fraß."

3.

Soph. Antig., V. 45 und 46.

τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς
ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἁλώσομαι.

Mit Recht bemerkt Nauck zu dieser Stelle:

„Antigone gedenkt, ihren, und falls Ismene nicht wolle, deren Bruder zu bestatten. Dies ist sinnlos: Denn indem Ant. ihren Bruder bestattet, bestattet sie den Bruder der Ismene. Außerdem vermißt man bei den Akkusativen τὸν ἐμὸν und τὸν σὸν den Begriff θάψω oder θάπτειν νοῶ." —

Nauck schlägt daher vor, den ersten Vers zu ändern in:

ἔγωγε τὸν ἐμόν, τὸν σὸν ἢ σὺ μὴ θέλῃς.

„Willst du nicht deinen, so will ich doch meinen Bruder bestatten."

Den Vers 46 läßt er ausfallen, weil er die Stichomythie verletzt und äußerst matt ist. Außerdem haben ihn ja, wie der Schol. sagt, nach Didymos schon die alten Erklärer als unecht verworfen.

Daß aber die Verletzung der Stichomythie bei Sophokles nichts Auffallendes ist, im Gegenteil solche versichernde Zusätze echt sophokleisch sind, hat Vahlen durch zahlreiche Belege bewiesen.

Dindorf verschmilzt beide Verse in den einen:

τὸν γοῦν ἀδελφὸν οὐ προδοῦσ' ἁλώσομαι,

er läßt also die dunklen Worte der ersten Zeile einfach weg, während M. Schmidt das entgegengesetzte Verfahren einschlägt und die zweite Zeile verschwinden läßt, indem er die beiden Zeilen zusammenzieht in:

τὸν γοῦν ἐμόν, τὸν καὶ σὸν ἢν θέλῃς, κάσιν.

Abgesehen von der ganz unbewiesenen Behauptung Didymos', daß schon die alten Erklärer die zweite Zeile als unecht verworfen haben, ist es mit den sogenannten Interpolationen höchst mißlich. Bei der großen Gewissenhaftigkeit der alten Abschreiber kann man eher an eine ungenaue Interpretation unsererseits oder höchstens an unbewußte Verlesungen der Abschreiber denken als an bewußte Änderungen oder Interpolationen.

Dasselbe dürfte auch bei diesen zwei Versen der Fall sein.

Antigone will trotz des Verbotes Kreons ihren Bruder Polyneikes bestatten und sucht zunächst ihre Schwester Ismene zur Teilnahme zu bestimmen. Langsam begreift letztere, um was es sich handelt.

Ism.: „Was kann ich, Arme, wenn es sich so verhält,
helfen, lösend oder bindend?'

Ant.: „Erwäge, ob du Müh' und Tat mit mir teilen
willst?'

Ism.: „Welch ein Wagnis soll es sein? Was hast du
im Sinne?'

Ant.: „Ob du den Toten mit mir vereint bestatten
willst?"

Ism.: „Du willst ihn bestatten, trotzdem es der Stadt verboten ist?"

Nun kommen die in der jetzigen Fassung und nach allen vorliegenden Verbesserungsvorschlägen nichtssagenden Worte:

Ant.: „Ja, meinen Bruder und den deinen, wenn du nicht willst; nicht soll man mir vorwerfen, verraten zu haben."

Man würde, nachdem Ismene ihren Haupttrumpf ausspielt, daß es nämlich der ganzen Stadt verboten ist, als Erwiderung Antigones auch einen Haupttrumpf erwarten.

Wie überzeugend und edel einfach würde es z. B. klingen, wenn Antigone antwortete:

„Es ist ja meine Pflicht und auch die deine, selbst wenn du nicht willst. Mir soll man nicht vorwerfen, den Bruder preisgegeben zu haben."

Tatsächlich lassen sich diese Worte mit einer kleinen Änderung wiederherstellen und andererseits läßt sich die jetzige uns überlieferte Fassung als ein kleines Versehen des Abschreibers erklären. Zunächst fehlt zu προδοῦσ' das Objekt und das kann nur ἀδελφόν sein; die letzte Zeile muß demnach:

„ἀδελφὸν οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἁλώσομαι"

gelautet haben.

Die erste Zeile lautete ursprünglich höchst wahrscheinlich:

„τὸ γοῦν ἐμόν, καὶ ἢν σὺ μὴ θέλῃς, τὸ σόν·"

„Es ist ja meine Pflicht und auch die deine, selbst wenn du es nicht willst."

Ganz charakteristisch und wirkungsvoll ist das Fehlen der Kopula. Aber gerade die fehlende Kopula hat den Abschreiber, der den Sinn der Worte nicht verstand, veranlaßt, zu τὸ das ν hinzuzufügen, das nach seiner Ansicht aus Versehen weggelassen war. Als dann später die Metriker ihre Untersuchungen anstellten, hat jedenfalls einer derselben eine Umstellung der Worte vorgenommen, da das τὸν σὸν am Schluß wegen der Positionslänge des τὸν im 6. Fuß nicht stehen durfte und so ist sekundär die uns überlieferte 45. Zeile entstanden.

4.
Soph. Elektra, V. 363.

ἐμοὶ γὰρ ἔστω τοὐμὲ μὴ λυπεῖν μόνον βόσκημα·

Über diese Stelle schreibt Georg Kaibel in seiner kommentierten Elektraausgabe:

„Diesen Worten stand die antike Erklärung ebenso ratlos gegenüber wie die moderne. Was geschrieben steht, läßt nur eine Deutung

zu: „Meine einzige Nahrung soll sein, daß ich mich selbst nicht quäle, ärgere, peinige," und so erklärt ein junges Scholion. Dürfte man τὸ ἐμὲ μὴ λυπεῖν so fassen, wie Vahlen (Ind. l. Berol. 1883) es tut, „daß ich mir selbst keinen Kummer mache, indem ich zu den Feinden stehe," so wäre βόσκημα als Trost zu fassen, wogegen gar nichts einzuwenden ist; die Wahl des Wortes ist durch den Zusammenhang, durch den Einfluß der πλουσία τράπεζα bedingt. Aber der Gedanke selbst befriedigt nicht. Ist damit Elektras Bemühen erschöpft, daß sie nichts tut, was sie bereuen könnte? abgesehen davon, daß dies eher μὴ λυπεῖσθαι oder besser μὴ ἀδικεῖν heißen würde. Sie verachtet das Wohlleben, weil damit eine moralische Erniedrigung verbunden ist: ihr Ehrgeiz erstrebt ein anderes Ziel und dieses Streben will sie als ihrer Seele Nahrung bezeichnen, wie der Gegensatz lehrt τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν. Das Ziel ist natürlich, das Andenken des Vaters hochzuhalten, nicht ὑπεικαθεῖν, aber das Streben dahin läßt verschiedene Formen zu: viel zu einseitig wäre hier, wo sie ein stolzes Wort spricht, ein Gedanke wie τῶν δε μὴ λήγειν γόων, zu roh τοὐμὲ μὴ ἀλιτεῖν, zu schwach πατέρα μὴ λυπεῖν. Da es ein negiertes Verbum war, muß es ein allumfassendes sein, vielleicht τοὐμὲ μὴ ἐλλιπεῖν oder ἐλλείπειν (μὴ λιπεῖν schon Canter) „davon zehre ich, daß ich nicht schwach werde, sondern ausharre."

Für andere ist das eine Kraftverzehrung, für sie eine Kraftvermehrung. Das betonte ἐμέ erklärt sich aus dem Gegensatz zur Schwester."

Nauck erklärt das τοὐμένειν λύπῃ, (die Emmendation M. Schmidts), als ihr βόσκημα, pabulum, in sarkastischem Gegensatz zu der reich besetzten Tafel der Schwester.

Die Schol. erklären τοῦτο μόνον ἐμὲ βοσκέτω, τὸ μὴ λυπεῖν ἐμὲ αὐτήν, εἰ τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς πείθεσθαι ἀναγκασθήσομαι.

Ein zweites Scholion erklärt: ἐμοὶ ἔστω τροφὴ ἡ τῇ ἀνάγκῃ μόνον· ἁρμόζουσα καὶ τὴν πείνην ἀπελαύνουσα, ein drittes: τοῦ μὴ λυπεῖν τὸν πατέρα.

Das zweite Scholion dürfte in der Sacherklärung das Richtige getroffen haben, die Zusammengehörigkeit der Worte ist auch durch diese Erklärung nicht aufgehellt

Daß das zweite Scholion in der Sacherklärung recht hat, zeigt der Zusammenhang.

Elektra wirft ihrer Schwester Chrysothemis vor, daß sie das Andenken des Vaters nicht ehre. Ja, indem sie ihren Haß verberge und heuchlerisch sich füge, füge sie zur Not noch Feigheit hinzu.

Sie hingegen gehe im Hause des Vaters, wie eine niedrige Fremde gekleidet in ungebührlicher Tracht, an leeren Tischen herum (V. 190 bis 192), sie müsse leben in ihrem Hause mit des Vaters Mördern, Untertan derselben, annehmen von ihnen und doch Mangel leiden (V. 262 bis 265) und doch möchte sie sich niemals, selbst wenn man ihr die Gaben brächte, mit denen Chrysothemis so üppig prange, jenen beugen (V. 359–362).

Aus diesen Worten sieht man, daß Elektra von ihrer Mutter und Aigisthos nichts angenommen habe als die dürftigste Kost, denn im Königspalaste zu wohnen, kann ihr, der Tochter Agamemnons, nicht verwehrt werden. Mit bitterem Sarkasmus bezeichnet sie daher ihre Nahrung (V. 363) als „τὸ μόνον βόσκημα“, „das bloße Fressen“.

ἔστω = ἐξέστω, es möge mir gestattet sein, davon ist abhängig der Akk. cum Inf. τὸ μόνον βόσκημα ἐμὲ μὴ λυπεῖν, daß das bloße Fressen (das ich, um leben zu können, von ihnen annehmen muß,) mich nicht bekümmere, kränke. Nichts nehme ich von den Mördern meines Vaters an als die notdürftigste Nahrung und daraus kann man mir keinen Vorwurf machen, auch kann dies mein Gewissen nicht beunruhigen.

5.
Soph. Elektra, V. 495–498.

Πρὸ τῶνδέ τοί μ' ἔχει
μήποτε μήποθ' ἡμῖν
ἀψεγὲς πελᾶν τέρας
τοῖς δρῶσι καὶ συνδρῶσιν.

In den Scholien findet sich folgende Erklärung dieser Stelle: θαῤῥῶ ὅτι τοῖς δρῶσι ταῦτα τὰ ἄδικα καὶ συνδρῶσιν αὐτοῖς οὐκ ἔσται ἄψεκτος ὁ ὄνειρος. παθόντες γὰρ ψέξουσι τὸ ὀφθέν.

Diese Erklärung ist zutreffend, wenn man die zweite Zeile (V. 496 μήποτε μήποθ' ἡμῖν) wegläßt. Dann wäre die Stelle ganz klar. Chrysothemis erzählt den Traum der Klytämnestra und der Chor knüpft daran die Hoffnung, daß dieser Traum eine Vorbedeutung der nahen Rache sei.

μ' ἔχει erklärt Kaibel: „mich hält es, ich stehe gebannt unter dem Eindruck des Gedankens, πέποιθα.“

πρὸ τῶνδε bezieht sich jedenfalls auf die eben erwähnten Frevel.

Die Übersetzung lautet demnach mit Ausschluß der zweiten Zeile: „Ich stehe gebannt unter dem Eindruck des Gedankens, daß den Tätern und ihren Helfern für ihre Frevel ein untadeliges Wunderzeichen nahen werde.“

Wozu gehört nun das ἡμῖν und wozu μήποτε? ἡμῖν mit δρῶσι zu verbinden, wie es Nauck tut, zwingt, unter δρῶσι καὶ συνδρῶσιν nicht Klytämnestra und Aigisthos, sondern den Chor zu verstehen, dann ist aber ἀψεγές unpassend, man müßte das Gegenteil erwarten ψευδές. Verbindet man dagegen ἡμῖν mit ἀψεγές, dann müßte man μήποτε mit πελᾶν verbinden, was aber unzutreffend wäre, weil οὔποτε erforderlich ist.

Froehlich und Haupt (Op II. 296) haben deshalb statt πελᾶν πελᾷ vorgeschlagen, wobei πελᾷ das Präsens des homerischen Verbums ist. Dabei mußten sie zu μ' ἔχει einen Ausdruck der Besorgnis ergänzen, um das μήποτε zu erklären. Allerdings ergänzen die Scholien zu μ' ἔχει ἐλπίς

oder θάρσος und diese haben entschieden recht, denn der Chor steht ja nicht auf der Seite der Mörder, ein Verbum der Furcht würde ihm Sympathien für dieselben unterlegen, und doch sollen diese Worte die Hoffnung Elektras bestärken.

Wolff hat, um das μήποτε zu rechtfertigen, weil in einigen Handschriften das erste μήποτε fehlt, dafür θάρσος, ὃ gesetzt, allein der Relativsatz ist nicht verallgemeinernd und müßte auch οὔποτε haben, ferner setzt er statt ἥμιν ἦ μήν, doch dies sind zu gewaltsame Änderungen, als daß sie sich rechtfertigen ließen.

Die Lösung dieser anscheinend äußerst verwickelten Stelle ist einfach.

μήποτε kann unmöglich zu πελᾶν gehören, ἥμιν dem Sinne nach nicht zu δρῶσι καὶ συνδρῶσιν, zu ἀψεγὲς auch nicht, da dann der Sinn des Satzes das Gegenteil ergäbe, folglich muß μήποτε μήποθ' ἥμιν ein selbstständiger Satz sein. Da aber das Subjekt und Prädikat fehlt, so ist es offenbar eine Ellipse. Subjekt und Prädikat sind aus dem anderen Satz zu ergänzen und zwar wegen μήποτε ein Optativ.

Der Chor weiß, wie bald der Mensch straucheln und Freveltaten begehen kann, wofür ihn dann auch die Strafe des Himmels ereilt, er spricht, je mehr er überzeugt ist, daß den Mördern das Strafgericht naht, ein frommes Gebet aus, daß er nicht auch in eine solche Lage kommen möge, etwa, wie unser: Gott bewahr' uns!

Die Stelle bleibt daher unverändert, nur ist μήποτε μήποθ' ἥμιν als Ellipse zu fassen und ist zu ergänzen τοιοῦτο τέρας πελάσειε und lautet die Übersetzung:

„Ich stehe gebannt unter dem Eindruck des Gedankens, daß den Tätern und ihren Helfern — nie, ach, nie möge uns es nahen, — ein untadeliges Wunderzeichen für ihre Frevel bald nahen werde."